

Avant-propos

Patrick Germain-Thomas

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/759>

DOI : 10.4000/quaderni.759

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2014

Pagination : 5-9

Référence électronique

Patrick Germain-Thomas, « Avant-propos », *Quaderni* [En ligne], 83 | Hiver 2013-2014, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/759> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.759>

Tous droits réservés

Avant-propos

Patrick
Germain-Thomas

*Docteur en sociologie (EHESS)
Enseignant-chercheur à
Novancia (CCIR)*

Jusqu'aux années 1960 en France, la danse classique jouit d'un monopole en termes de légitimité artistique et de financements publics. L'aide de l'État se concentre sur l'Opéra de Paris et il n'apporte qu'une contribution limitée à l'activité des autres troupes de ballet intégrées dans les maisons d'opéras municipales. Après l'apparition triomphale d'Isadora Duncan, la danseuse aux pieds nus, c'est surtout l'héritage des Ballets russes qui incarne la modernité et l'innovation artistique dans le domaine chorégraphique durant la première moitié du XX^e siècle. Dans les années 1970, la reconnaissance de la danse contemporaine comme une catégorie à part entière de l'action publique constitue un véritable tournant de la politique chorégraphique. L'intitulé « danse contemporaine » désigne alors un ensemble de démarches artistiques qui revendiquent à la fois une reconnaissance artistique et une émancipation par rapport aux codes académiques. Ces démarches s'intègrent dans un mouvement d'ensemble qui prend naissance à la charnière des XIX^e et XX^e siècles et qui connaît un développement considérable en Allemagne et aux États-Unis, respectivement sous les appellations d'*Ausdrucks-tanz* (danse d'expression) et de *modern dance*. Elles impliquent la construction progressive d'un corpus très diversifié de techniques du corps qui s'enrichit et évolue dans un processus de transmission entre les générations de danseurs, sans recours systématique au vocabulaire de la danse classique.

La politique de la danse contemporaine initiée dans les années 1970 offre un angle d'approche particulièrement original et fécond dans l'analyse de l'action publique en matière culturelle. En effet, cette politique a permis la construction



d'un monde artistique distinct de l'académisme et doté d'une certaine autonomie, dont l'étude fait apparaître les conséquences positives du soutien public, mais aussi les freins endogènes que comportent les mécanismes mêmes de répartition des ressources. La danse contemporaine prend naturellement sa place au sein des dispositifs de création et de diffusion existants ou en développement ; elle s'inscrit dans le sillage de la décentralisation théâtrale, s'inspirant de son modèle et empruntant ses outils. Dans les années 1970, les chorégraphes de la nouvelle danse sont installés – « implantés », selon le vocabulaire de l'époque – dans les jeunes maisons de la culture (à Amiens, à Caen, au Havre, à Grenoble, à La Rochelle, par exemple). Dans les années 1980, cette forme de décentralisation chorégraphique devient un programme d'action à part entière, à travers la création du réseau des centres chorégraphiques nationaux (CCN), organismes financés conjointement par l'État et les collectivités locales, dont la direction est généralement confiée à des chorégraphes contemporains. Une telle proximité avec les idéaux et moyens d'intervention de la décentralisation théâtrale implique, si l'on se réfère aux analyses de Guy Saez sur la création des maisons de la culture, un double objectif d'élargissement de l'audience publique et de soutien à l'innovation artistique : « [...] *Aspiration des classes moyennes au loisir culturel, discours égalitariste d'accès à la culture pour tous, souci du public, reconnaissance du théâtre comme discipline hégémonique. Cette synthèse est celle de la formule politique de la démocratisation culturelle à son apogée, à la fois suffisamment moderniste quant aux normes artistiques développées et attentive à une culture de "rassemblement" national.* »¹. Or l'association de ces deux objectifs – toucher

le plus grand nombre et promouvoir l'originalité, voire les ruptures esthétiques – est loin d'être aisée. Ils renvoient à la fois à des référentiels et à des missions de l'action culturelle publique, pour reprendre les catégories définies par Serge Graziani dans un article programmatique : « La politique culturelle comme objet de recherche »². La politique de la danse contemporaine incarne de façon exemplaire cette dualité et son caractère paradoxal. Comment administrer un art qui se fonde sur le rejet des routines et des normes techniques ? Rainer Roschlitz évoque à ce propos une « *intégration de l'art subversif* »³ par l'administration culturelle publique et il en démontre les conséquences sur le plan des rapports entre les artistes et le public : le soutien à la liberté créatrice et la valorisation des ruptures et de l'audace artistique entretiennent un écart structurel entre beaucoup d'œuvres et une grande partie du public. La réception des innovations artistiques radicales ainsi encouragées et la façon dont elles rencontrent et remodelent « l'horizon d'attente » des spectateurs représentent un champ de réflexion de première importance, ainsi que le montrent également les travaux d'Hans Robert Jauss⁴.

Cette question requiert une approche particulière dans le domaine chorégraphique, compte tenu de la nature même de son principal médium : l'expression artistique se fonde sur un travail du corps et elle entretient des relations très spécifiques avec le langage oral ou écrit. Les acteurs du monde de la danse professionnelle – danseurs, programmeurs, tutelles publiques – coopèrent pour combler l'écart entre les œuvres et l'horizon d'attente des spectateurs, mais ils rencontrent pour cela une difficulté particulière : le dévelop-



pement d'une culture chorégraphique est freiné par l'étendue relativement limitée des ressources théoriques – dans le domaine de l'histoire de la danse et de l'esthétique –, sur lesquelles pourrait s'appuyer un discours critique remplissant une fonction de médiation entre la création et le public. Il s'agit là d'une caractéristique propre du monde chorégraphique, déjà identifiée dans des études commanditées par l'administration culturelle, comme on le voit dans cet extrait d'un rapport rédigé au début des années 1990 : « *Le premier constat sur lequel doit se fonder toute réflexion en matière de public de la danse est celui de l'inexistence d'une culture de la danse.* »⁵. Ce constat a déclenché un processus qui a conduit à la création du Centre national de la danse en 1998, établissement public dont la mission centrale est le développement de la culture chorégraphique. Mais les dispositifs de médiation et de médiatisation de la création chorégraphique contemporaine doivent, aujourd'hui encore, composer avec les difficultés inhérentes à l'élaboration d'un discours critique sur la danse, impliquant la traduction par des mots d'une forme d'expression issue d'un travail corporel. Cette particularité est soulignée dans les propos de Pierre Legendre, qui insiste sur le lien profond entre la danse et « *l'institution du corps* » et sur l'irréductible originalité d'un mécanisme de parole émanant du corps : « [...] *Il faut d'abord remettre en vigueur qu'il n'est pas facile de parler du corps, encore moins facile de parler du corps instituant sa parole dansée.* »⁶.

Afin d'explicitier cette dynamique de reconnaissance institutionnelle et sociale de la danse contemporaine, ainsi que les représentations du public et les actions menées pour favoriser son

élargissement, ce numéro de *Quaderni* articule quatre registres de réflexion complémentaires et présente le point de vue du chorégraphe Angelin Preljocaj.

Dans le premier article, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de diffusion », je présente l'élaboration progressive d'une politique de la danse contemporaine, les différents registres sur lesquels elle se déploie (création, diffusion et enseignement) et sa spécificité par rapport à d'autres secteurs d'intervention. Je montrerai en particulier les modalités et les conséquences de la coexistence de processus centralisés d'allocation de ressources publiques avec le jeu relativement libre du marché de la diffusion. Ce système se caractérise par un déséquilibre structurel entre l'offre et la demande intermédiaire des circuits de programmation, sous-tendu par une difficulté à élargir le public de ce style chorégraphique. Seule une reconfiguration de l'ensemble du système, pilotée par l'administration culturelle, peut remédier à ces blocages, en accordant un rôle et une autonomie accrue aux compagnies dans les relations avec le public et en favorisant l'intégration plus affirmée de nouveaux acteurs (l'institution scolaire, les médias, les entreprises privées, par exemple).

La contribution de Daniel Urrutiaguer, « Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine », propose un état des lieux et une synthèse des données quantitatives et qualitatives disponibles sur les publics de la danse. Elle montre les conséquences du caractère lacunaire de ces données sur le fonctionnement du marché de la diffusion. En l'absence d'informations suf-



fisantes sur le potentiel de la demande finale, les décisions des responsables des théâtres et des festivals programmant de la danse se fondent sur des représentations subjectives qui entrent parfois en contradiction avec les estimations plus optimistes des chorégraphes et de leurs administrateurs. Ces dissonances fréquentes privent les artistes et les programmeurs des bénéfices possibles d'une coopération dans la conception et la mise en œuvre des politiques d'élargissement des publics.

Dans le prolongement de cette réflexion, nous avons mené avec Dominique Pagès une investigation portant à la fois sur la médiatisation de la danse contemporaine et sur les programmes de médiation portés par les institutions du monde chorégraphique. L'étude d'un corpus documentaire constitué à partir de différents médias (presse écrite, télévision, radio, cinéma, affichage, Internet) fait apparaître une grande confusion dans le traitement médiatique de la danse contemporaine, révélateur d'un manque de coordination dans les stratégies de communication des différents acteurs, qui ne parviennent pas à exprimer une conception commune de cette forme d'art. L'article restitue également les enseignements d'une enquête qualitative fondée sur la réalisation d'entretiens et le recueil de données documentaires concernant la réalisation de programmes de médiation spécifiques au secteur chorégraphique. Cette enquête a pour objectif d'établir les conditions d'une familiarisation du grand public avec des approches du corps et de ses possibilités expressives qui peuvent impliquer une modification de ses habitudes de perception. Le travail de nombre de chorégraphes contemporains se fonde sur une exploration consciente des possibilités infinies de l'instrument corporel,

sans obligatoirement se référer à un code pré-établi et en bannissant l'imitation d'un modèle. La perception des qualités de mouvement de ces artistes exige une certaine acuité du regard et une éducation, d'autant plus qu'elles sont en décalage avec des représentations communes du corps souvent axées sur la performance sportive ou nourries de stéréotypes.

Le texte de Philippe Guisgand, « Les ateliers du spectateur, fabrique du sensible », entreprend une analyse en profondeur des mécanismes de transmission en jeu dans le domaine de la médiation culturelle. Pour présenter et analyser cette modalité spécifique d'approche des œuvres, l'article s'appuie sur des cas concrets d'ateliers du spectateur menés au sein de différentes structures de programmation du spectacle chorégraphique (notamment à l'Association pour la danse contemporaine de Genève depuis 2009). Dans le contexte d'un partage du sensible propre aux arts, Philippe Guisgand étudie les modalités de partage ou de confrontation des sensations, des mises en relation et des interprétations permettant de dépasser « l'art pour chacun » et les risques d'un assujettissement explicatif. Un tel questionnement peut amener à prendre conscience qu'une approche sensible du monde n'est pas seulement une rationalisation esthétique ; c'est aussi une démarche philosophique et un acte politique qui consistent d'abord en une recherche d'un temps de disponibilité permettant de ressentir les résonances de l'œuvre en soi.

Le dernier mot est laissé au chorégraphe Angelin Preljocaj, personnalité majeure de la danse contemporaine française et seul chorégraphe de ce style à diriger une troupe importante



de danseurs permanents. Il considère le développement du public comme un enjeu fondamental pour l'avenir de ce courant artistique en France. Depuis ses débuts de chorégraphe, il mène d'innombrables actions pour conquérir le public et amener la danse dans les lieux publics où on ne la rencontre pas habituellement (écoles et universités, places de village, centres commerciaux, hôpitaux, prisons, par exemple). Il attribue la priorité aux démarches visant à aller à la rencontre du public pour progressivement susciter en lui un intérêt pour la danse contemporaine, intérêt que ne manquera pas d'éveiller la force du retentissement et de l'écho de la danse dans le corps même du spectateur.

N · O · T · E · S

1. E. De Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, 2001.
2. *Quaderni*, n° 54, printemps 2004.
3. R. Roschlitz, *Subversion et Subvention*, Paris, Gallimard, 1994.
4. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
5. Conseil supérieur de la danse, *Tableau chorégraphique de la France*, Paris, 1993.
6. P. Legendre, *La Passion d'être un autre. Étude sur la danse*, Paris, Seuil, 2000, [1978].

